

## ADNOTATIUNCULAE

### *I. Die Melodie zu Pindars erstem pythischen Gedicht*

In dem ersten Band der New Oxford History of Music (1957) habe ich das Kapitel IX, Ancient Greek Music vergebens auch nur nach einer Erwähnung der Melodie zu Pindars *Xρωτέα φόρμης* durchsucht, des wichtigsten Stückes griechischer Musik, das sich erhalten hat — wenn es nämlich echt ist. TH. GEROLODS Histoire de la Musique (1936) enthält wenigstens die Notiz, daß die Echtheit zweifelhaft sei. Das ist wenig und scheint doch den meisten zu genügen, obgleich man sich sagen muß: zweifelhaft ist doch nicht dasselbe wie unmöglich. Aber das ist die Atmosphäre: der Mehrzahl derer, die sich um Pindar oder um griechische Musik kümmern, gilt diese Melodie noch immer für eine Erfindung oder Fälschung des Athanasius Kircher — falls sie überhaupt davon wissen.

Ich bin einer der wenigen, die in den letzten Jahrzehnten dafür eingetreten sind, daß die Melodie antik, daß sie vielleicht Pindars eigene Melodie ist. Ich habe das Problem in den Berichten über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Band 86, 1934, nach Kräften behandelt und bin dann im Hermes 70, 1935, auf die bis dahin erschienenen Einwände gegen meine Darlegungen eingegangen. Denn seltsam, jene Akademie-Abhandlung hat ungewöhnlich viel Staub aufgewirbelt: ich habe mir 12 durch sie angeregte Erörterungen des Gegenstandes notiert. Ich habe dann 1936 in römischen Bibliotheken, besonders in dem reichen handschriftlichen Nachlaß Kirchers, etwas zu finden gesucht, was die Frage entscheiden könnte. Das gelang nicht, aber ich habe etwas gefunden, was ich nicht suchte: einen bis dahin unbekannten Brief des jungen Leibniz an den alten Kircher vom Jahre 1670, den ich in den Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Vol. XIII, 1937, veröffentlicht habe unter dem Titel: Athanasius Kircher und Leibniz, Ein Beitrag zur Geschichte der Polyhistorie im XVII. Jahrhundert. *VIR MAGNE*, beginnt der Brief, *VIR Immortalitate digne, Vir Maxime*, heißt es gegen Ende. Und der Brief selbst ist erfüllt von Gegenständen, mit denen Leibniz leidenschaftlich beschäftigt ist, und für die er in Kircher seinen Vorgänger sieht: *Ars combinatoria*, Denkmaschine, Universalsprache, und noch manches andre dieser Art.

Auf die Pindar-Melodie bin ich nicht zurückgekommen, und meine Bemerkungen hier können nur kurz und peripherisch sein. Eins aber will ich

vorausschicken. Um das Echtheitsproblem so gründlich zu durchforschen, wie es sich gebührt, müßten sich 4 Kenner verbinden: 1. ein Kenner antiker Musik, wie es deren immer nur wenige gegeben hat; 2. ein Kenner Pindars und der Pindarischen Überlieferung; 3. ein Kenner italienischer Handschriftenbibliotheken, um über das Schicksal der Handschriften des Klosters San Salvatore dei Greci bei Messina alles Feststellbare festzustellen und von jenen Handschriften alles Findbare aufzufinden; 4. ein Kenner der Geistesgeschichte des XVII. Jahrhunderts, im besonderen der Polyhistorie jener Zeit; ein Kenner des Jesuitenordens jener Zeit; ein Kenner des Athanasius Kircher. Seine Biographie zu schreiben und dazu seine weltweite Korrespondenz zu durchforschen, von der 14 Bände in der Gregoriana in Rom aufbewahrt liegen<sup>1</sup>, habe ich mündlich mehr als einmal angeregt. Es würde sich lohnen. Was unser Problem betrifft: muß man nicht einen Mann, dem man den Vorwurf der Fälschung macht, wenigstens kennen?<sup>2</sup> Wer unter den Kritikern hat das auch nur versucht?

Ich will hier nur kurz auf zwei Aufsätze eingehen, deren Verfasser neuerdings geglaubt haben, die Unechtheit beweisen oder höchst wahrscheinlich machen zu können: 1. J. F. MOUNTFORD in *Classical Philology* 31, 1936; 2. OTTO GOMBOSI in *The Musical Quarterly* 26, 1940. GOMBOSI spricht als Musikhistoriker; MOUNTFORD verbindet musikhistorische Kenntnisse mit einer erheblichen Kenntnis Pindars.

GOMBOSI meinte beweisen zu können, daß die Pindar-Melodie eine Fälschung ist. Die Tonart sei entweder hyperlydisch oder hypophrygisch (Tonarten, die im Oktavenverhältnis zueinander stehen). Die hypophrygische Tonart »scheint« erst hundert Jahre nach Pindar aufgekommen zu sein. Auch der Umfang der Melodie gehe über den der siebensaitigen Leier hinaus.

Selbst wenn alles dies richtig wäre — ich kann es nicht beurteilen —, so würde daraus längst noch nicht folgen, daß Kircher die Melodie gefälscht hat. Es könnte ebenso gut noch eine antike, wenn auch nachpindarische, Komposition von *Xρωσέα φόρμιγξ* sein. Das ist nicht eine »kleine Hintertür« (GOMBOSI), sondern was wie eine einzige Frage aussieht, zerlegt sich von selbst in zwei Fragen: 1. ist die Melodie antik, oder ist sie eine Fälschung des XVII. Jahrhunderts? 2. wenn antik, ist sie pindarisch oder nachpindarisch? Und beide Fragen müssen voneinander geschieden werden.

GOMBOSI stellt fest: In Kirchers Melodie fehlen gewisse Töne, die in allen übrigen antiken Melodien vorkommen. Selbst wenn das richtig wäre, wie viele antike Melodien besitzen wir überhaupt? GOMBOSI selbst zählt 15 und zieht von diesen gleich 2 ab, weil sie nicht für die Lyra bestimmt sind. Auch so

<sup>1</sup> Siehe Rendiconti ... a. O. 234f.

<sup>2</sup> Einen interessanten Seitenweg zur Kenntnis Kirchers findet man bei D. CYZEVSKYJ, *Literarische Lesefrüchte* § 30, *Zeitschrift für Slavische Philologie* 13, 1936, 56ff. (mir ehedem von dem Verfasser übersandt): Kircher in Rußland.

kommt er selber nur zu dem Ergebnis: der antike Ursprung sei »sehr unwahrscheinlich«. Aber eins ist bei dieser Folgerung vergessen: daß Kircher nicht einmal die Musik einer ganzen Strophe vollständig gibt. Die lange letzte Zeile von *καὶ τὸν αἴγματαν* ... an fehlt in seiner Wiedergabe völlig, also etwa ein Viertel der ganzen Strophe. Ist das nicht, als ob man das Marmorfragment einer Sphinx oder eines Kentauren auf seine Echtheit prüft und den antiken Ursprung für sehr unwahrscheinlich erklärt, weil der Sphinx etwa die Flügel fehlen oder dem Kentauren die Hinterhufe oder der Schwanz? Wenn es also wirklich richtig ist, daß die Mese oder die Lichanos meson in einer echten Melodie vorkommen müssen, warum könnten sie nicht in der fehlenden letzten Zeile der Strophe (von der Epodos gar nicht zu reden) vorgekommen sein?

Aber mehr als das: Die New Oxford History of Music (I 348) erhebt grundsätzlichen Einspruch gegen GOMBOSIS Theorie der »absolute pitch values«, auf der seine Argumentation wesentlich beruht. In so scharfem Gegensatz stehen die Kenner altgriechischer Musik einander gegenüber, wo es um die grundsätzlichsten Fragen geht, und GOMBOSIS Kritik an der Pindar-Melodie beruht — wenigstens mit — auf seinem System, das von anderen Kennern scharf bestritten wird.

GOMBOSI beschließt seine Demonstration: »The ancient derivation of the melody, therefore, seems to be very unlikely«. Mit gutem Grunde hütet er sich 'unmöglich' statt 'unwahrscheinlich' zu sagen — um dann auf den nächsten Seiten die Untersuchung über »the forger's identity« aufzunehmen.

Viel eingehender, umfassender und vorsichtiger ist MOUNTFORD. Ich folge hier für eine Weile seiner Erörterung:

I. In Kirchers Bericht über seine Entdeckung des Manuskripts ist nichts beweisbar Unmögliches.

II. Daß Kircher, dessen Kenntnis des Griechischen mehr als mangelhaft war, den Text von Pythien I aus der Ausgabe des Erasmus Schmid abdruckte, ist »kein schlüssiger Beweis für Unehrlichkeit«. Ich würde sagen: es ist das Allernatürlichste. Denn aus einer Handschrift allein hätte er den griechischen Text wahrscheinlich nie entziffern können.

III. Kircher gibt die Musiknoten nicht bis zum Strophenende, sondern er bricht schon eine Zeile vorher ab bei dem Wort *σφεννέεις*. MOUNTFORD sieht erst zwei Möglichkeiten, die es erlauben, diesen Tatbestand mit Kirchers Ehrlichkeit zu vereinen, neigt aber dann zu der Ansicht: Kircher »intent upon a forgery« habe den Text von Schmids Ausgabe bis zum Seitenende kopiert und sich nicht die Mühe gegeben die Seite umzudrehen.

Ich habe schon 1934 auf eine Möglichkeit hingewiesen, warum Kircher bei *σφεννέεις* abbrach und die Noten nicht weiter kopierte oder, wenn er sie kopiert haben sollte, sie in seiner Ausgabe unter den Tisch fallen ließ. Er war nämlich auf den absurd Gedanken verfallen, daß die Gesangsnoten, die von *χρυσέα* bis *ἀρχά* reichen, und die Instrumentalnoten, die mit *πείθονται* anfangen und

(bei ihm) mit *σφερνέις* schließen, einander antistrophisch entsprechen. Er brachte es fertig, in seiner Umschrift beide Abschnitte auf 108 Viertelnoten oder 27 ganze Noten zurückzuführen<sup>1</sup> und mit solchem Gewaltmittel eine unsinnige Antistrophik herzustellen. Das viel längere zweite Stück erhält eine ganze Anzahl von Viertel- und sogar Achtelnoten; aber hätte er noch die lange Zeile, die auf *σφερνέις* folgt, in sein antistrophisches Pseudo-Responsionssystem mit einbezogen, so wäre es noch absurd geworden, als es so schon ist, vielmehr es wäre völlig in die Brüche gegangen. Also der Selbsterhaltungstrieb seines Pseudosystems zwang ihn nach *σφερνέις* abzubrechen.

IV. In keinem der erhaltenen Stücke antiker Musik haben wir eine Analogie für solche Verbindung von Gesangsnoten und Instrumentalnoten. Das sei sehr verdächtig; die Entdeckung sei »zu gut, um echt zu sein«.

In Wahrheit ist sie noch besser, als MOUNTFORD sah, ja noch viel besser, als Kircher selber sah<sup>2</sup>. Kircher hat nicht nur die unsinnige Korrespondenz zwischen Gesangs- und Instrumentalnoten überkünstlich hergestellt; er hat gar nicht begriffen, warum die Musik mit Gesangsnoten beginnt und dann in Instrumentalnoten übergeht. Auf diese Frage gibt es eine Antwort, aber dazu muß man den griechischen Text wirklich verstehen. In den ersten Gedichtzeilen nämlich wird die »goldne Leier« angeredet. Dann heißt es: »Es gehorchen aber die Sänger den Zeichen der Musik.« So lange die Leier angeredet wird, darf man kein Leierspiel hören. Instrumentalmusik setzt ein, sowie es heißt: »Es gehorchen aber ...« Dieser Wechsel von Acapella-Gesang zu Gesang mit Instrumentalbegleitung ist also höchst sinnvoll: er ist symbolischer Ausdruck dessen, was in den Worten des Textes ausgesprochen ist. Kircher hatte davon keine Ahnung. Daß dieser musikalische Sinn sich ohne Kirchers Zutun ergibt, ist vielleicht das stärkste Argument für den antiken Ursprung der Melodie.

V. Das Wort *ἀγλαῖας* hat nur 3 Notenzeichen, es müßte aber 4 haben, da die Metrik ein zweisilbiges *ai* fordert. Diese Tatsache, sagt MOUNTFORD, spreche gegen Kircher. Kann man nicht ebensogut argumentieren: die Tatsache spricht gegen Kirchers Genauigkeit oder gegen die Genauigkeit des Manuskripts? Besteht nicht sogar die entfernte Möglichkeit, daß die ursprüngliche Melodie-Aufzeichnung nur eine Note hatte, die für beide aufeinanderfolgenden Vokale gelten sollte?

MOUNTFORDS Argumente VI. bis XII. sollen hier unberücksichtigt bleiben, da keins, wie er selber sagt, entscheidende oder verstärkende Argumente für oder gegen die Echtheit liefert. Da er aber mit dem Angriff des großen Ägyptologen ERMAN gegen Kircher schließt — »Kircher ein Charlatan« — muß ich darauf verweisen, was ich zum Teil mit Hilfe des Ägyptologen STEINDORFF früher gegen ERMAN dargelegt habe<sup>3</sup>. ERMAN verlangt von dem Polyhistor des

<sup>1</sup> Von der Überlänge der letzten Note abgesehen.

<sup>2</sup> Siehe Berichte der Sächsischen Akademie a. O. S. 40.

<sup>3</sup> Hermes 70, 1935, 468 ff.

XVII. Jahrhunderts eine wissenschaftliche Exaktheit, wie sie sich die Spezialforscher des XIX. Jahrhunderts mühsam erworben haben. Aber erinnert sei daran, daß Kircher von einem Koptologen der Neuzeit (L. STERN, 1880) »der Begründer der Koptologie« genannt wird. Wieder sieht man, wie die Verbindung sehr verschiedener Wissensgebiete notwendig ist, um ein gerechtes Urteil über Kircher zu erreichen.

Auf viele Einzelheiten in MOUNTFORDS sehr beachtenswertem Aufsatz kann hier nicht eingegangen werden. Nur auf seine letzten Sätze muß ich die Aufmerksamkeit lenken, weil hier plötzlich der objektive Forscher sich in den Anwalt verwandelt, der vor den Richtern plädiert. »In this article I have set forth, as fairly as I can, the facts of the case and the arguments which can be advanced on either side.« — Richtig. — »Readers have the material on which to form their own opinions«; — Richtig, wenigstens einen großen Teil des Materials. Aber nun schlägt es plötzlich um, und der Ton objektiver Forschung wird zu dem des Plaidoyers: »and unless I entirely misjudge the balance of the evidence, their verdict will be that the case of the defence is hopeless and that Kircher stands convicted ...« Aber wir wollen hier der Advokatenrede nicht weiter folgen. Was eine nach Kräften objektive Wissenschaft zu sagen verlangt, wäre dies: die Unechtheit kann bisher ebensowenig wie die Echtheit mit völliger Strenge erwiesen werden<sup>1</sup>. So lange aber dieser Zustand dauert, muß die Melodie immer wieder geprüft werden. Denn wenn sie antik ist, so ist sie ein höchst wichtiges, wenn sie Pindarisch ist, das wichtigste Stück griechischer Musik. Soweit scheint mir in jedem Satz die Objektivität gewahrt. Damit aber auch hier die Subjektivität nicht ganz fehle: schön klingt die Melodie von *Xορσέα φόρμης* nicht mir allein, ob antik oder modern, ob Pindarisch oder Nach-Pindarisch.

## II. *Hestia Polyolbos*

Das Hestia-Gewebe der Dumbarton Oaks-Sammlung in Washington habe ich vor Jahren (1945) neu zu verstehen gesucht, das größte und reichste Werk antiker Textilkunst, das wir besitzen<sup>2</sup>. Nicht als ob ich ein Kenner dieses Kunstgewerbes wäre. Aber die Figuren, die Ornamente und die griechischen Inschriften hatten starke Anziehungskraft, und ich fand, daß die von den Kennern vorgeschlagene Deutung als »Allegorie des glücklichen Hausstandes« oder als »the fashionable lady of Alexandria« u. dgl. in die Irre ging. Denn die Inschrift *Hestia polyolbos* hat rituellen Klang, Hestia ist eine Göttin, *polyolbos* ist ein

<sup>1</sup> A. ROME, Pindare ou Kircher, *Les Etudes Classiques* 4, 1935, 337 ff., beschließt seine bemerkenswerten Darlegungen mit dem Satz: il serait imprudent de considérer ce document comme authentique. Das ist richtig. Aber daneben muß man sofort die These stellen: es wäre ebenso unvorsichtig, dieses Dokument für eine Fälschung zu halten und es damit von weiterer Forschung abzuschneiden — wie das fast allgemein geschieht.

<sup>2</sup> *Documents of Dying Paganism*, Berkeley and Los Angeles, 1945.

hymnisches Beiwort, und etwas Majestätisches ist der Hauptgestalt eigen. Das Gewebe war in einem architektonischen Rahmen ausgespannt, und das Bild selbst ist streng architektonisch aufgebaut. Für beides, Rahmen und Struktur, bieten Bilder aus christlichem Kunstbereich der Spätantike und des Mittelalters bis in die Frührenaissance hinein genaue Entsprechung. Das Hestia-Gewebe braucht darum kein Kultbild in einem Hestia-Tempel gewesen zu sein; ob es so etwas gegeben hat, steht ganz dahin. Aber es war ausgespannt in einem Raum, sei es allein, sei es — und dies ist vielleicht wahrscheinlicher — zusammen mit anderen Geweben gleicher Form, auf denen andere Gottheiten dargestellt waren. Eine göttliche Macht ist diese Hestia polyolbos. Einen Hymnos könnte man sich in Gegenwart des gewebten Götterbildes vorgetragen denken, wie solche Hymnen an Hestia in der Homerischen und der Orphischen Hymnensammlung erhalten sind. Ein Gedicht Pindars (Nem. XI) ist an Hestia, »die erste unter den Göttern«, gerichtet, und der Hymnos eines Aristonoos an Hestia ist als Inschrift auf einem Stein in Delphi erhalten<sup>1</sup>. Die Hymnen helfen das Gewebe besser zu verstehen und das Gewebe die Hymnen.

Ich würde auf diesen Gegenstand nicht zurückkommen, wenn nicht das Gewebe selbst jetzt anders aussähe als früher, eine Änderung, die auch die Deutung in einem wichtigen Punkt zu ändern zwingt. Die am linken Rand stehende Figur ist sehr fragmentarisch erhalten. Irgendwann hat man ein Stück aus einem ganz andren Gewebe gleicher Technik mit Fischen und Krebstieren eingeflickt, um für den flüchtigen Blick die Lücke einigermaßen zu füllen. Damit hat man aber an der Figur selbst etwas Wichtiges geändert. Während die rechts stehende weibliche Randfigur eine rechteckig umrahmte Tafel trägt, auf der in drei Buchstaben das Wort **Φως** steht, das »Licht«, das sie selber ist oder bringt, schien früher die links stehende männliche Randfigur etwas in der Hand zu halten, das wie eine ausgebreitete Schriftrolle oder eine lange Schrifttafel in schräger Perspektive aussah. So habe ich diese Gestalt als einen Sänger oder Dichter, etwa einen Orpheus, zu deuten gesucht, der einen Hymnos an Hestia rezitiert. Das erweist sich jetzt als falsch. Diese männliche Figur trug in den Händen eine Schrifttafel von ganz derselben Art wie die weibliche Figur zur Rechten. Genug von dem oberen Rand und der linken oberen Ecke der Tafel ist erhalten, um diesen Tatbestand so gut wie sicher zu machen.

Rechts und links von Hestia laufen oder fliegen je drei Putti in »vertikaler Perspektive«. Sie tragen jeder eine kreisförmige Scheibe oder Tafel, auf der ein griechisches Wort eingeschrieben ist. Gemeint ist, daß dies die Gaben sind, die die Herdgöttin den Menschen schickt — griechische Wörter, aber ein sehr ungriechisches (vielleicht ägyptisches) Verfahren, geschriebene Wörter an Stelle sichtbarer Gegenstände oder anschaulicher Symbole zu setzen. Auf beiden Seiten wird dann die genau symmetrische Gesamtdarstellung abgeschlossen

<sup>1</sup> WILAMOWITZ, Griechische Verskunst 496.



Hestia Polyolbos

Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Dumbarton Oaks Collection, Harvard University

durch die beiden stehenden Gestalten, deren jede eine rechteckige Tafel mit einer Inschrift trägt oder trug. Steht auf der Tafel, die die Frau zur Rechten trägt, das Wort **φως**, so muß ein Wort von drei oder nicht viel mehr als drei Buchstaben auf der Tafel gestanden haben, die der Mann zur Linken trägt. **πῦρ** ist das Wahrscheinlichste, was man finden kann. Der Herd bewahrt das Feuer. So ist Feuer die erste und unentbehrlichste Gabe des Herdes an die Menschen<sup>1</sup>. Die zweite Gabe ist das Licht, das von ihm ausstrahlt und das das Haus hell macht. Beide Wörter sind Neutra. Daß Träger des Lichts eine weibliche Gestalt ist, Träger des Feuers (wenn meine Vermutung richtig ist) eine männliche, wäre etwa so zu deuten, daß das Licht die mildere Kraft ist, das Feuer die mächtigere, auch zerstörerische Kraft. »Das Feuer pflegt man männlich zu nennen«, sagt der Neuplatoniker Proklos und stellt es der weiblichen Erde gegenüber<sup>2</sup>.

Der flammenartige Haarschmuck der weiblichen Gestalt paßt für das Licht, er würde auch für das Feuer passen. Doch trägt der Mann einen andern Kopfschmuck, eine Art Krone, die aus Kugeln besteht. Sie sind in drei Reihen übereinander angeordnet, die meisten sind rot, nur über der Stirn unterbrechen  $3 \times 3$  grüne Kugeln die Reihen der roten. Was das bedeutet, ist ungewiß; daß es etwas bedeutet, ist wahrscheinlich. Die roten Kugeln könnten etwa das Feuer symbolisieren. Demokrit dachte das Feuer aus kugelförmigen Atomen bestehend, und ähnlich mögen andere gedacht haben.

Hestia, Göttin des Herdes, umgeben von den Mächten »Feuer« und »Licht«, ihre Gaben an die Menschen sendend — sieht und bedenkt man dieses Bild spätantiker religiöser Kunst, so wird man zweifeln, ob WILAMOWITZ recht hat, Hestia zu den alten Göttern zu zählen, »die ganz verblaßt sind<sup>3</sup>«. Vielmehr lehrt das Gewebe, daß sie eine große göttliche Macht war bis in die Spätantike hinein und gerade in der Spätantike. Das Orphische Hymnenbuch beweist das-selbe. In dem an Hestia gerichteten Hymnos wird sie gebeten, die Menschen »reichgesegnet« (*πολνόλβονς*) und »freudigen Sinnes« (*εὐφρονας*) zu machen. Auf dem Gewebe heißt sie die »Segensreiche« (*πολνόλβος*), und einer ihrer kleinen Boten bringt den sie verehrenden Menschen »freudigen Sinn« (*εὐφροσύνη*). Ein anderer Hymnos in derselben Sammlung ist an die Mutter der Götter gerichtet (XXVII). »Segengeberin« (*δλβοδότις*) wird sie genannt. Sie hat den Thronsitz in der Mitte des Weltalls inne, und Hestia ist einer ihrer Namen. So ist Hestia zur zentralen Macht des Kosmos geworden. »Haus der seligen Götter« heißt sie in dem zuerst genannten Orphischen Hymnos in wörtlichem Anklang an den Mythos des Platonischen Phaidros (247A), nach dem Hestia allein im Haus der Götter bleibt, während die anderen Götter in ihren Wagen

<sup>1</sup> PAULY-WISSOWA, R.-E., VIII 1288.

<sup>2</sup> Proclus In Timaeum ed. DIEHL I, 110, 10; II, 17, 18.

<sup>3</sup> Der Glaube der Hellenen II, 139.

das Himmelsgewölbe umkreisen. »Als älteste-erhabenste (*πρεσβυτάτην*) unter den Gottheiten besingt die Hestia, ihr Knaben!« Diesen Vers zitiert der Neuplatoniker Proklos in seinem Kratylos-Kommentar vielleicht aus einem seiner eignen Hymnen, dort wo er den Satz aus Platons Kratylos kommentiert: es gebühre sich, der Hestia vor allen anderen Göttern zu opfern. In seinem Staat der Gesetze lässt Platon das erste und höchste Heiligtum der göttlichen Dreheit Hestia, Zeus und Athene errichten (745B. 848D), und in dem feierlichen Gerichtsverfahren dieses Staates hat Hestia oder der heilige Herd eine ausgezeichnete Würde (856A).

Die Heiligkeit der staatlichen und der kosmischen Hestia nahm um so mehr zu, als die des häuslichen Herdes sank<sup>1</sup>. Auf griechischen Inschriften des Ptolemäischen Ägyptens wird Hestia mit der ägyptischen Göttin Anukis glichen; ihr Name erscheint an dritter Stelle gleich nach Ammon und Hera, und andere Götternamen folgen<sup>2</sup>.

Los Angeles (Cal.)

PAUL FRIEDLÄNDER

<sup>1</sup> Ein Satz WELCKERS, Griechische Götterlehre II, 698, ist hier leicht abgewandelt.

<sup>2</sup> W. DITTBURGER, Orientis Inscr. Sel. III, 5. 130, 8.